

LA PERFORMATIVIDAD COLECTIVA COMO ARTE PÚBLICO

Acción dentro de la Huelga de la Universidad de Puerto Rico

Por: Edén Bastida Kuliick

Introducción

Conocemos lo ambiguo que significa definir el arte público y las diversas variedades conceptuales que se utilizan para clasificarlo. Para realizarlo se puede partir desde el ámbito espacial donde se desarrolla, hasta la implicación que puede existir con cierta comunidad en particular. Las posiciones son diversas al tratar de englobar manifestaciones de lo que se podría considerar arte público.

Llegué a Puerto Rico con el afán de ver las manifestaciones artísticas que podrían encapsularse en el espectro tan amplio de lo que se puede denominar arte público. Para tal objetivo, tratamos de indagar en la concepción que se tiene del espacio público que de por sí es ya demasiado compleja y ambigua.

Lo que primordialmente me incentivó a realizar la presente investigación fue la situación socio-política tan peculiar de esta isla tan "pequeña"¹. Tener un status que para la población no resulta sencillo explicar: "Somos parte pero no tanto"...algo así... Somos un Estado Libre y Asociado. ¿Libre de qué? ¿Asociado a quién? ¿En qué consiste y como se sobrelleva esa relación de Libertad y Asociatividad con los Estados Unidos?

Para intentar comprender las dinámicas y relaciones sociales y, en consecuencia, la situación política de esta isla, consideré que un primer ejercicio válido y necesario sería vivenciar la calle; es decir, intentar percibir el desarrollo y las nociones de espacio público. Considero que esa mezcla de por un lado seguir siendo colonia norteamericana (como la considera la misma ONU)² y, por otro lado, tener la esencia de un país latinoamericano solo lleva a realizarme demasiadas preguntas y tener muy pocas respuestas.

Al observar las diferentes manifestaciones artísticas que se desarrollan en San Juan, se observa claramente un arte enfocado en el espacio público. Encontramos que la mayoría del arte público que se desarrolla en San Juan es lo que Lucy Lippard denomina plunk art³ (el arte público tradicional de exteriores) que simplemente agranda el tamaño de las piezas y se pone en el emplazamiento para después montarlas igualmente en las galerías. Dicho tipo de arte conceptualiza el espacio público como un lugar transitorio para la pieza artística antes de llegar a la galería, muchas veces su objetivo real. Como ejemplo podemos citar la obra de Isabel Ramírez Pagan, quien diseña unas especies de bancas de madera y las instala en plazas públicas o en lugares abandonados. Después de ese viaje por los exteriores ciudadanos, la obra se expone en recintos artísticos. Otro ejemplo interesante en este sentido es la obra Chemi Rosado, que instala un trampolín en una zona cercana al puente "dos hermanos", donde normalmente se reúnen grupos de jóvenes a saltar sobre la laguna; en este tipo de ejemplo aplicaría la idea de utilidad en el arte público, pues la pieza artística sirve momentáneamente para cierta actividad de

convivencia y diálogo. Estos dos ejemplos van por la línea de intentar mediante objetos estéticos producir un intercambio social en el espacio público y que posteriormente dicha pieza o registro de la misma recaiga en museos o galerías.

Por otro lado, en San Juan se observa gran cantidad de graffitis tapizando la ciudad ya que existen colectivos y artistas con una propuesta plástica muy clara. Como ejemplos podríamos mencionar a La Pandilla, Hello Again, Sofía Maldonado y otros muchos a quienes se les prestan fachadas o se les contrata para "decorar" muros y paredes citadinas. Esta actividad tan en boga en San Juan la consideraría murales callejeros. Desde mi opinión para ser considerado graffiti se necesita operar con cierta dosis de ilegalidad; porque si no simplemente se toma el lenguaje grafftero para la creación de murales como sucede en estos casos. Creo que por más que la destreza plástica de estos murales sea innegable, los mismos no actúan como vehículo identitario del lugar donde se pintan, ni plasman una postura clara respecto al espacio público.

Percibo que en la noción de espacio público en Puerto Rico siempre está la noción de individualidad; escucho hablar de él como un ente preciso y de circulación personal. Es un ente de tránsito más que de diálogo. Por el espacio público se circula de un espacio privado o mercantil a otro y así sucesivamente.

De tal forma, las calles no funcionan como un espacio de encuentro, no se articula diálogo social en ellas. Las ideas o pretextos sobre por qué no se contempla el espacio público de esta manera son tan variados que sorprenden. Se argumenta que esto no se da por las incomodidades que implica adentrarse en el espacio público, igualmente se pone en muchas ocasiones como excusa el clima: " el calor es denso e insoportable. Ante eso mejor irnos a Plaza"⁴ (Plaza Las Américas), un mall gigantesco: "El centro comercial más grande del Caribe", como mencionan orgullosos. Sería interesante adentrarse en otros puntos tropicales para ver cómo es el desenvolvimiento y las nociones que se tienen de espacio público.

Por lo tanto, la "calle" en Puerto Rico es un concepto demasiado nebuloso al analizar el arte público porque en él se perciben fuertemente todos los procesos de experimentación de la cultura y el poder, los cuales están destinados a mantener a la población fuera de la calle. Se intenta mantener a todo el mundo dentro de casa o en lugares controlados. La interacción social se complejiza rotundamente y la organización social vive un proceso lento y contemplativo.

a) Comida para Perros: el arte público no conceptualizado como tal.

En el mes de abril de 2010, la Universidad de Puerto Rico vivió un momento de fuerte convulsión política debido a una serie de medidas (El Nuevo Plan) y ajustes presupuestarios que intentaba hacer la administración universitaria. Los

acontecimientos llevan a que los estudiantes pidan justificación ante estos movimientos presupuestales. Al no obtener una respuesta clara y válida por parte de la administración, el estudiantado se organizó y se iniciaron una serie de protestas que generaron una huelga general que duró aproximadamente dos meses.

El punto en el que me voy a concentrar en este ensayo tiene que ver con las manifestaciones artísticas que surgieron a raíz del estallido huelgario. Estas, desde nuestra perspectiva, pueden entrar fácilmente en lo que se denomina arte público, sean asumidas como prácticas artísticas o no, porque activan en gran medida la calle como lugar de diálogo y espacio de relaciones. Aquí hay que tener en cuenta la situación colonial de Puerto Rico y la pasividad de la gran mayoría de la población ante los eventos de índole político. Por lo tanto, estas piezas surgieron como un arte de la inmediatez.

Hal Foster postula que "El arte debe intervenir directamente en el ámbito de la cultura -entendiendo cultura como un lugar de conflicto y de contestación permanente- por lo que se deben analizar los sistemas y aparatos que controlan las representaciones culturales, realizando prácticas que busquen transformar y contestar los sistemas de control de la producción simbólica y de circulación de los procesos de significación"⁵. Igualmente se debe intentar que estas prácticas consigan una efectividad material para así evitar convertirse en intervenciones re-apropiadas y re-codificadas dentro del gran espacio ideológico de dominación.

Las obras visuales y performativas que surgieron desde el primer momento del estallido de la Huelga fueron numerosas. Se podían observar constantemente, en las calles que circundan el recinto universitario, distintos tipos de manifestaciones artísticas de índole interdisciplinario que iban desde la gráfica y la pintura hasta acciones performáticas. Estas tenían como único propósito apoyar a los estudiantes que se mantenían en pie de lucha dentro de las instalaciones universitarias en contra de la administración de la Universidad de Puerto Rico; la calle era restablecida entonces como espacio generador de conciencia colectiva.

Los Payapolicias, El Colectivo Papel Machete, Agua, Sol y Sereno, Jóvenes del 98, Sembrando Conciencias y otros colectivos artísticos, así como la misma sociedad civil que asistía cotidianamente a las afueras del recinto universitario revivieron el espacio de experimentación artística. Lograron convertir la calle en ese ente aspiracional de cualquier sociedad en donde la gente crea continuamente; lograron dialogar y establecer una protesta directa contra un asunto de incumbencia nacional. No era un asunto de una minoría, como vociferaba la autoridad universitaria argumentando que se trataba de unos cuantos jóvenes parásitos que no tenían de nada de qué quejarse porque no estudiaban, no trabajaban y vivían del estado benefactor estadounidense.

Aun con las muy diversas manifestaciones artísticas que nacieron a raíz de la Huelga, en el presente ensayo me gustaría concentrarme en la relación que se logró entre el performance y la esfera pública; cómo, en este caso puntual, los estudiantes huelguistas y la misma sociedad civil que apoyaba su causa se apropiaron de códigos artísticos para establecer un diálogo puntual sobre el acontecer de la lucha universitaria, cómo se vivencia el espacio público en general en esta nación colonizada. Se marcó la diferencia con la visión tradicional de una pieza performática que constituye una obra temporal hecha principalmente por artistas plásticos. En dichas piezas casi siempre es ejecutada por un artista de manera individual y

tiende a la producción de eventos y no de objetos; la pieza acá analizada va más por la línea de una acción colectiva sin pretensión artística alguna, con el único objetivo de protestar ante un acontecimiento represivo. Vimos al performance como forma de expresividad que se actualiza en un espacio público y que tiene como objetivo cuestionar las prácticas o símbolos que estructuran la vida comunitaria. ⁶

Sé que el performance surge en los años 60s en medio de una tremenda convulsión de índole social y político. Por ello se convierte en una herramienta de contestación directa a los procesos sociales que se vivían, así como de desprecio al mercado del arte y al objeto artístico como producto comercial. Al producir acciones en lugar del típico objeto artístico, propiciaba que no se pudiera comercializar y por lo tanto no sería del interés del business institucional. Ahora bien, el performance colectivo que analizaremos va por otra línea ideológica, podríamos decir, porque no está contemplado en ningún momento como pieza artística, y mucho menos sujeta a introducirse en el mercado del arte.

Con este tipo de performances colectivos podemos observar la posibilidad de que los sujetos se apropien de los espacios vacíos que la hegemonía aún no puede conquistar; así mismo, contempla la esfera pública no como una dimensión estática, más bien el rol de la sociedad civil por generar un espacio de producción crítica de opinión popular ⁷ La Huelga avanzaba mientras tenían lugar los últimos latidos del mes de abril. Un día, como tantos otros dentro de esta lucha, un grupo de padres de familia y de artistas se acercaron al portón principal del recinto universitario -que estaba cercado por la policía antimotines- con el afán de entregarles alimentos y víveres a los estudiantes agrupados dentro del campus universitario. Los padres de familia se acercaban al barandal para pasar los alimentos hacia el interior de la Universidad, donde los estudiantes lo recibirían. La reacción policiaca ante estos hechos fue violenta: se impidió a los padres pasar los alimentos a sus hijos, llegando incluso al grado de golpear a uno de ellos.

Al día siguiente de este acontecimiento, un grupo de personas llegaron hasta el portón principal que seguía siendo resguardado por la policía y empezaron a poner platos de comida para perros debajo de cada uno de los policías que resguardaban el plantel universitario. Posteriormente pasaban con un gran costal de alimento canino e iban colocando la comida en cada uno de los platos. Luego ubicaron al lado de los uniformados varios letreros que decían "cuidado con el perro". Esta acción que nació de forma espontánea un día después del acontecimiento en el que la policía impidió el paso de alimentos para los estudiantes, demuestra claramente una renovación del estilo del performance: un grupo de gente, que no eran identificados, ni trataban de serlo, ejercían una acción con fuerte carga de protesta ante lo ocurrido el día anterior. La acción creativa buscaba articular los signos políticos dentro de la calle y que tanto lo cultural como lo artístico que tiene dicha pieza se conviertan en una herramienta contestataria, en un dispositivo político que use de forma hábil signos de la vida cotidiana para generar nuevos significados sociales. Se trata, pues, de una pieza que asume a las representaciones y a los significados

de la vida cotidiana como elementos culturales y constitutivos de la nueva hegemonía por conquistarse.⁸

Esta pieza, de fecha 27 de abril de 2010, era sumamente clara en el manejo de símbolos. Se manejaba la simbología con el objetivo de transformar el imaginario oficial de los elementos del Estado (en este caso la policía). Su creación partía de un simbolismo claramente identificable: el alimento que le fue negado a los estudiantes. En este caso no solamente no se negaba, sino que se servía "A esos animales de dos patas".

Desde mi punto de vista, esa acción colectiva tan rudimentaria de dar de comer a alguien que un día atrás les negó el alimento, es un fuerte golpe ideológico, por más que como se manejó en la prensa y en la misma sociedad puertorriqueña "se paso de la raya"⁹ y más en esta sociedad en donde el respeto al servidor público aún está muy presente, y donde "la policía merece respeto, como sujeto que nos brinda seguridad"¹⁰. Lo que en otro lugar del mundo pudiera haber sido un ataque más directo tanto verbal como físico contra las fuerzas represivas del estado, en este punto geográfico se actuó con una sutileza ejemplar, sin desmembrar el fuerte mensaje de oposición a dicha corporación y a lo que representa.

Este performance puso de manifiesto las conexiones entre la vida cotidiana y política con elementos muy simples y comunes; demostró que la construcción de un nuevo sujeto bien podría partir de una radical interpretación simbólica. Se logró la creación de una acción que intentó mover la conciencia colectiva de la nación a partir de una acción simple como es el hecho de dar de comer alimento de perros a unos policías.

Por otro lado, esta acción convirtió a la esfera pública en un espacio de interacción de la sociedad civil mediante el cual se manifestó claramente contra un hecho represivo; como era de carácter participativo, su fin no era la producción de objetos ni la elaboración de registro como sucede muchas veces en el arte de protesta. A través de la acción se intentaba generar lo que podríamos llamar un "efecto de espejo" (nos hicieron, les hacemos), así como demostrar la fuerte indignación de la sociedad civil ante el acto represivo policial del día anterior.

Estas nuevas formas de protesta son necesarias y no se trata solo de generar revuelta social sino, sobre todo, de comenzar a producir un sentido alternativo de acción¹¹. El hecho vino a reinventar creativamente la protesta construyendo estrategias político- artísticas distintas a las existentes y rehaciendo el camino paso a paso. La idea sería entonces que los protagonistas logren de una forma u otra politizar artísticamente el espacio público, como espacio de sociabilidad y como lugar constructor de consensos para la acción. Hay que buscar mecanismos distintos para plantear el cambio social de una forma más fluida. Esto puede lograrse mediante pequeños acontecimientos que inspiren a pequeños grupos y se conviertan en grandes eventos que provoquen grandes cambios.¹²

Es claro que el valor de este performance parte de la desobediencia simbólica frente al mundo oficial, como en la intensidad metafórica que sus signos consiguieron articular en los imaginarios colectivos. Estas acciones ya no son obras:

viven un proceso de creación-desmembramiento en cuanto al individuo creador porque no tienen autores definidos y la esencia de la obra pasa a ser las interacciones personales que se dieron a raíz de la acción.

b) La ilegalidad en los procesos artísticos

La acción descrita con anterioridad tocaba, para muchas personas, signos de ilegalidad porque, por un lado, existía una obstrucción al paso dentro del espacio público, es decir, el famoso "corte de ruta"; y por el otro, existía una ofensa o insulto directo al servidor público: la fuerza policiaca, en este caso. Ante este asunto retomo las palabras de John Cage que definía el arte como un acto criminal, el arte como delito grave. Como actividad delictiva, la obra de arte puede demostrar que el gobierno no tiene razón de ser ¹³. En este caso puntual, con la policía sucede exactamente lo mismo; aparte de que no cumple con su labor, reprime e imposibilita acciones puntuales.

La problemática por superar con estas piezas artísticas de génesis contestataria es que normalmente terminan encapsuladas dentro del palacio artístico (los museos). Allí su fuerza radical se diluye lentamente. La obra de arte, al romper la ley, prueba que las entidades estatales se vuelven totalmente innecesarias y que pueden ser destruidas. Pero, como menciona Nelson Rivera, esa labor de destrucción le corresponde a la sociedad civil en su conjunto, no a un grupo de artistas ¹⁴.

Oscar Ianni¹⁵ menciona que el acto de violar la ley en Puerto Rico es un acontecimiento más que cotidiano. Lo llama "violencia horizontal" y pone como ejemplos diversas acciones del diario vivir: gritar mientras uno conduce un automóvil, cruzarse semáforos mientras se maneja. Hay ejemplos más extremos como el hecho de arreglar cuentas entre pandillas mediante asesinatos. Coincido con esta postura de Ianni en cuanto a que es cierto que existen procesos de violación de los marcos legales en muchas ocasiones, pero dichas acciones normalmente se dan entre ciudadanos, delitos en los que no interviene el Estado directamente, sino solo de manera abstracta (al imponer las leyes de convivencia).

Considero que la confrontación del ciudadano con el Estado se da de forma muy blanda, no existe un concepto de la ilegalidad en cuanto al choque de ideas con lo que representa el Estado y sus instituciones, el ciudadano tiene un temor fuerte a retar directamente a la institución estatal.

Esto sucede aun cuando las gestas de liberación o acciones de protesta más famosas en Puerto Rico han sido eventos con fuerte carga artística; el tiroteo al Congreso de los Estados Unidos en 1954 y la toma de la estatua de la libertad en 1977. En Puerto Rico se viola la ley como se hace arte. ¹⁶

Como justificación directa de la obra en cuanto a la violación de las leyes, traigo las palabras del prócer nacionalista puertorriqueño Pedro Albizu: "violar la ley del imperio es cumplir la ley de la patria". Por lo tanto, la situación colonial de esta isla y la pasividad colectiva de la población, así como su nula concepción del término ilegalidad ante la

confrontación directa con el Estado hace que la pieza artística comentada sea altamente sugestiva y retante.

c) La espontaneidad en el surgimiento de manifestaciones artísticas.

Un punto crucial en la concepción de esta pieza artística y los procesos de creación del arte público contestatario tiene que ver con la espontaneidad en la creación del evento performático. Es decir, cualquier agrupación sin importar el sector social, sea o no artista, puede expresarse de forma totalmente espontánea.

La espontaneidad será siempre resultado tanto de intereses artísticos individuales o procesos creativos reprimidos como consecuencia de diversos procesos sociales, culturales, políticos o económicos. Entra aquí la idea de Antonio Gramsci quién sostenía que nunca en la historia se da la espontaneidad pura porque esta coincidiría con la mecanicidad "pura" ¹⁷. Siempre depende de un sinnúmero de factores que facilitarán la gestación de esos procesos espontáneos; sin embargo, se tiene la "limitante" de que muchas de esas manifestaciones o acciones no dejan documentación identificable.

Ante lo anterior, basándonos en Antonio Negri, mencionamos que " la espontaneidad no es un hecho negativo; al contrario, es el resultado de experiencias y luchas pasadas, inteligencia que se hace cuerpo y voluntad" ¹⁸

Conclusión

Una vez entendido este fenómeno y dejando clara nuestra postura en torno a que constituye el paso final, capaz y el más determinante en el proceso de solidificación de un arte público horizontal, nos remitiremos al significado etimológico de la palabra espontáneo. Esto nos ayuda a cerrar la idea respecto a la necesidad de presencia en los procesos organizativos de este tipo de arte. Espontáneo viene del latín sponte, que significa que se hace libre o voluntariamente sin causa externa. He aquí cuando el arte encuentra uno de sus tantos objetivos: ser vehículo de libertad, que los individuos logren satisfacer sus necesidades basándose en las concepciones morales que cada uno tenga, que no existan dictámenes que regulen los comportamientos del hombre, que los acuerdos se realicen de forma colectiva.

Algunas expresiones que se engloban en la idea que manejamos de espontaneidad en el arte público son expresiones de "arte fugaz", "intervenciones efímeras" en espacios públicos en donde se opera de manera colectiva y espontánea. Normalmente estas expresiones se dan periféricamente a los circuitos de arte, tienen que ver más con expresiones colectivas o respuestas ciudadanas ante ciertos sucesos.

Dichas obras, creemos, tienen la necesidad de ser acciones temporales, breves, pero frecuentes. Buscan hacer visibles situaciones sociales concretas y servir al mismo tiempo de detonador de una actuación solidaria colectiva. Dueque es claro al mencionar que dichas acciones deben tener una fuerte dosis de agresividad y sarcasmo para que realmente se conviertan en

un antídoto y lleguen eficazmente a todas las capas de la población. ¹⁹

BIBLIOGRAFÍA

ARATO, Andrew y COHEN, Jean. Esfera pública y sociedad civil en Metapolítica, vol. 3, No 9. 1999.

DAGNINO, Evelina. Cultura, ciudadanía y democracia: los nuevos discursos y prácticas cambiantes de la izquierda latinoamericana en Arturo Escobar, Sonia Alvarez y Evelina Dagnino Política cultural y cultura política. Una mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos Taurus, Madrid, 2001.

DIAMOND, Elin. Performance and Cultural Politics. Routledge, Londres, 1996.

DUQUE, Felix. Arte Público y Espacio Político. Akal, Madrid, 2002.

FIET, Lowell. La calle sigue como escenario. Publicado en el diario Claridad en Rojo, Edición 2988, San Juan, Puerto Rico.

FOSTER, Hall. Recodings, Art, Spectacle and Culture Politics. Seattle: Bay Press 1986.

GRAMSCI, Antonio. El consejo de fábrica, A. Gramsci, Antología. Siglo XXI, Buenos Aires, 1988.

KRIGER, Peter. Megalópolis: La Modernización de la Ciudad de México . Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.

LUGO, Dorian. Saqueos: Antología de producción cultural. Editorial noexiste, Puerto Rico. 2002.

NEGRI, Antonio. El poder constituyente. Libertarias, Madrid, 1994.

OLEA, Oscar. El Arte Urbano, Universidad Nacional Autónoma de México, México. 1980.

REVILLA, Marisa. El concepto de movimiento social: acción, identidad y sentido en Instituciones políticas y sociedad. Grompone, Romeo (editor). IEP, Lima, 1995.

RIVERA, Nelson. Puerto Rico: performance y violencia, arte y criminalidad Publicado dentro de Saqueos: Antología de producción cultural de Dorián Lugo. Editorial noexiste, Puerto Rico, 2002.

RODRIGUEZ ARAUJO, Octavio. Izquierdas e izquierdismos. Siglo XXI, México, 2002. VICH, Victor. Desobediencia Simbólica. Performance, Participación y Política al final de la dictadura Fujimorista En publicación: La cultura en las crisis latinoamericanas . Alejandro Grimson. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires. 2004.

Notas

1. **Somos una isla tan pequeñita ”, repite en diversas frases la población puertorriqueña.**
2. **Comité de Descolonización de la Organización de las Naciones Unidas.**

3. LIPPARD LUCY. "Mirando alrededor: dónde estamos y donde podríamos estar" Del texto Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Editores: Paloma Blanco, Jesús Carrillo. Jordi Claramonte y Marcelo Expósito. Ediciones Universidad de Salamanca. España, 2001.
4. Palabras de Vecina del barrio de Miramar en Santurce.
5. FOSTER HAL. Recodings, Art, Spectacle and Culture Politics. Seattle: Bay Press 1986.
6. DIAMOND, ELIN. Performance and Cultural Politics. Routledge, Londres, 1996.
7. ARATO, ANDREW y COHEN, JEAN. Esfera pública y sociedad civil en Metapolítica, vol. 3, No 9. 1999. pp. 37
8. DAGNINO, EVELINA. Cultura, ciudadanía y democracia: los nuevos discursos y prácticas cambiantes de la izquierda latinoamericana en Arturo Escobar, Sonia Álvarez y Evelina Dagnino Política cultural y cultura política. Una mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos Taurus, Madrid, 2001. pp.57.
9. Se exageró o se pasó del límite de lo contestatario.
10. Frase fuertemente escuchada por la población.
11. REVILLA, MARISA. El concepto de movimiento social: acción, identidad y sentido en Instituciones políticas y sociedad. Grompone, Romeo (editor). IEP, Lima, 1995.
12. Palabras de JORDAN JOHN. Miembro de colectivo Reclaim the Streets dentro del programa "Metropolis" capítulo: Arte y Activismo Social. Televisión Española. 2010.
13. Citado en: RIVERA NELSON. Puerto Rico: performance y violencia, arte y criminalidad Publicado dentro de Saqueos: Antología de producción cultural de Dorián Lugo. Editorial noexiste, Puerto Rico, 2002.
14. RIVERA, NELSON. op, cit,.
15. citado en: RIVERA ,NELSON. op, cit,.
16. RIVERA, NELSON. op, cit,.
17. GRAMSCI, ANTONIO. Escritos políticos, Siglo XXI, Buenos Aires, 1977. pp. 327
18. NEGRI, ANTONIO. El poder constituyente. Libertarias, Madrid, 1994. pp. 361
19. DUQUE, FELIX. Arte Público y Espacio Político. Akal, Madrid, 2002.

COLLECTIVE PERFORMANCE AS PUBLIC ART Action inside the University of Puerto Rico's Strike

Edén Bastida Kullick

Translation: Cristina Fontáñez

Introduction

We already know about the ambiguity behind trying to define public art and the diverse conceptual varieties used to classify it. To do this one could start with the spatial scope in which it develops, to the implications it has for some community in particular. There are many points of view when trying to generalize manifestations on what could be considered "public art". I went to Puerto Rico eager to see the artistic manifestations that could pertain to the wide scope of public art. Thus, I tried to inquire about the conception of public space, which is already complex and hazy.

What first drove me to this investigation was the socio-political situation of this peculiar "little island" ¹. They have a status difficult, even for its population, to explain: "We are a part, but not really"...something like that..."We are free state but we are associated" (Commonwealth). Free from what? Associated to whom? What does this relationship of Liberty and Association entail and how is it tolerated?

As a valid and necessary first exercise for trying to comprehend the dynamics and social relations, and therefore the political situation of this island, I considered experiencing the street. That is, I attempted to perceive the development and notions of public space. I believe that the fact that Puerto Rico is still a U.S.A. colony (as the U.N. considers it) and at the same time has the essence of a Latin-American country leads me to a lot of questions but very little answers.

By watching different artistic manifestations that take place in San Juan, one could notice an art clearly focused on public space. We find that the majority of public art that is created in San Juan is what Lucy Lippard names plunk art ² (traditional public art of exteriors), which simply enlarges the pieces' size and, even though it's placed on a public location, it could be hanged on a gallery just the same. This type of art conceptualizes public space as a transitory place for the piece before it reaches the gallery, usually its real objective. As an example, we mention Isabel Ramírez Pagán's work; she designs a type of wooden benches and installs them on public plazas or abandoned lots. After that voyage through city exteriors, the pieces are shown in artistic venues. Another interesting example in this line is that of Chemi Rosado's, who installs a trampoline in a zone near the Dos Hermanos bridge, where groups of kids gather to jump from the bridge to the lagoon. In this type of example one could apply the idea of utility of public art, because the piece serves momentarily for some activity in coexistence and dialogue. These two examples go along the lines of trying, with the use of aesthetic objects, to produce a social exchange in public space before the piece or its registry ends up in museums or galleries.

On the other side, in San Juan we can observe a huge variety of graffiti wallpapering the city due to collectives and artists with a clear plastic proposition. For example we can mention La Pandilla, Hello Again, Sofía Maldonado, and many others whose are offered walls to paint or are commissioned to "decorate" city walls. I would call these endeavors, so popular now, street murals. In my opinion, for them to be considered graffiti, it has to operate with a certain dose of illegality; because if not, they're just using graffiti's language for the creation of murals. I believe that while the skill behind these murals is undeniable, they don't act as a identity machine for the place on which they are painted on nor do they reflect a clear attitude towards public space.

I sense that when it comes to the perception of public space in Puerto Rico, there is always a notion of individuality; I hear people talk about it as a precise entity of personal circulation. It's an entity of transition rather than dialogue. Through public space one, or something, circulates from a private or commercial space to another and so on.

Streets don't serve as a meeting space, there is no social dialogue happening in them. Ideas, reflections or theories about why it's not used this way are so diverse they shock. It's said that it's because of the uncomfortable physical implications of being in a public space, some use the weather as an excuse: "The heat is dense and unbearable. Better go to Plaza"³ (Plaza Las Américas), a gigantic mall: "The Caribbean's biggest shopping center", they say proudly. An immersion in other tropical spots would be an interesting way of researching and comparing the development and notions they have on public space.

Therefore, "the street" in Puerto Rico is a concept too vague to be used for analyzing public art, because in it one can strongly perceive all the processes of experimentation of culture and power, which are intended to keep the population off the street. The intention is to keep everybody inside his or her house or in controlled environments. Social interaction is outright complicated and social organization lives a long and contemplative process.

a) Dog Food: public art not conceptualized as such.

On April 2010, the University of Puerto Rico experienced a moment of political convulsion due to a series of measures and budget cuts that the administration tried to implement. These events moved the students to demand a reason for these budget cuts. After not getting any clear or valid answers from the administration, the student body organized a series of protests that lead to an almost two-month long strike.

My paper is mainly focused on the artistic manifestations that resulted from the strike. These, from our perspective, can easily fit into what is considered public art, may them be intended as such or not, because they transform the street into a place of dialogue and relationships. We have to consider Puerto Rico's colonial situation and its population's passive attitude towards events of political nature. Consequently, these pieces emerged as an art of immediacy.

Hal Foster states "Art should intervene directly in culture-understanding culture as a place of conflict and permanent opposition- which is why the systems and apparatus that control cultural representations should be analyzed, using practices that seek to transform and defy the control systems of symbolic production and the circulation of signification processes"⁴. Still, these practices should attempt to achieve a material effectiveness so that they do not become re-appropriated and re-codified interventions inside the massive ideological space of domination.

The quantity of visual and performance art that emerged from the outbreak of the strike was abundant. They could constantly be seen on the streets surrounding campus, different types of artistic manifestations of interdisciplinary character that went from graphic and paint to performances. These had as a sole purpose to support students protesting the university's administration; the street was reestablished as a collective conscience generating space.

The Payapolicias (Clown Police), Colectivo Papel Machete, Agua, Sol y Sereno, Jóvenes del 98, Sembrando Conciencia and other artistic collectives, together with the rest of the population that showed up everyday, revived the space for artistic experimentation. They achieved to transform the street into that aspirational entity in which people create continuously. They reached dialogue and established a direct protest towards an issue of national concern. It wasn't an issue of a minority, as the university authorities vociferated, claiming that it was just a matter of a few young parasites that had nothing to do since they didn't study or work and lived off of U.S. welfare.

Even with the very diverse manifestations born from the strike, I would like to focus this paper on the relationship between performance and public sphere that resulted from said events; how, in this particular case, student protesters and even the rest of the population that supported their cause used artistic language to establish a specific dialogue about the befall of the struggle; how is public space experienced in this colonized nation.

The difference was marked with the traditional vision of a performance piece that constitutes a temporal piece made mostly by plastic artists. These pieces are almost always executed by and individual artist and lean to the production of events instead of objects; the analyzed piece goes along the lines of a collective action without any artistic intent, with the sole objective of protesting against repressive measures. Performance is seen as a form of expression that takes place in a public space and that has the purpose of questioning the practices and symbols that structure communal living.⁵

Performance emerges in the 60's in the middle of tremendous social and political turmoil. Therefore, it transforms into a tool for direct protest against social processes, and also into contempt towards the art market and the artistic object as a commercial product. Producing actions in place of the typical artistic object go against commercialization and consequently they would not be of interest to institutional business. The collective performance that we will analyze goes along another ideological line, we could say that it because it doesn't have

any artistic pretention and doesn't have any intention whatsoever of introducing itself in the art market.

With these types of collective performances we can observe the possibility of the subjects taking charge of public spaces still unconquered by hegemonic principles; also they view public sphere not as a static dimension but as a device for generating a space of critical production of popular opinion.⁶

The strike advanced while April came to an end. One day, like many other during this struggle, a group of parents and community members arrived at the main gate of campus -which was covered by riot police- with the intention of giving supplies and food to the students occupying the university campus. Police reaction was violent: the parents were denied the right to give food to their children and tensions escalated to the point where one the parent was assaulted. The next day, a group of people arrived at the university gates, which were still under riot police guard, and started putting plates of dog food next to each policeman. Afterwards, they went around with a giant sack of dog food and began filling each plate. They finished their protest by putting signs next to the policemen that read "Beware of the dog". This action, spontaneously born after the day the riot police impeded the delivery of food to the students, clearly shows a renovation in performance style: a group of people, unidentified, acted in a way heavily charged with dissenting attitude.

This creative action sought to articulate political symbols in the street and looked for both cultural and artistic aspects of the piece to become a protest tool in a political device that uses symbols of everyday life to generate new social symbols. It is a piece that takes representations and meanings of everyday life and uses them as cultural elements pertaining to a new hegemony yet to be achieved.⁷

This piece was extremely clear in its use of symbols. Symbols were managed with the purpose of transforming the official connotations of elements of the state (i.e. the police). Their creation parted from a symbolism easily identifiable: the food that was denied to the students. In this case food wasn't denied, it was given to "those two- legged animals".

From my point of view, this rudimentary collective action of feeding someone who the day before denied someone food constitutes a hard ideological blow. Sadly, the press and even a part of society felt that it had crossed the line, this is a society which still believes in unquestionable respect for public servants and where "the police deserve respect, they protect us"⁸. What in other places could have turned into a more direct attack, both verbally and physically, against the repressive forces of the state, in this geographical point people acted with exemplary subtlety without dismembering its message.

This performance revealed connections between everyday life and politics by using simple and common elements: it demonstrated that the construction of a new subject could very well originate from such a radical symbolic interpretation. A change in the nation's collective conscience was caused by such a simple act as giving dog food to some policemen.

Moreover, this action turned the public sphere into a space of interaction where there was a real manifestation against a repressive act; since it was of participative character, its goal wasn't the production of objects or registry elaboration, as generally happens in protest art. This piece tried to convey what we could call a "mirror effect" (they did it to us, we do it to them), while at the same time demonstrating society's indignation towards a repressive action from the day before.

These new forms of protest are necessary and it's not just about generating a social revolt but also of starting to produce an alternative sense of action⁹. The piece came to creatively reinvent protest by constructing different politic-artistic strategies and redesigning the path step by step. The idea is that the protagonists achieve, on way or another is to artistically politicize public space and turn it into a space for socialization and construction of consensus. Different mechanisms have to be thought of in order to propose social change in a more fluid way. This can be attained with small developments that inspire small groups and later become large events that lead to big changes.¹⁰

The value of this performance lies in the symbolic disobedience towards the authoritative world and in the metaphorical intensity that its signs achieved to articulate in the collective imaginary. These actions are no longer pieces: the live a process of creation-dismemberment in terms of the creating individual because they don't have defined authors and the essence of the performance lies in the interactions product of said action.

b) Illegality in artistic processes

The previously described episode had some traces of illegality, for some, because there was a kind of obstruction of a public road and sidewalk; and because there was a direct offense or insult directed to a public servant: the police force, in this case. To this matter, I go back to John Cage's words, who defined art as a criminal act, art as a serious offense. As a delinquent activity, art can prove that government has no right to exist.¹¹ This is what exactly happened with the police; apart from them not doing their job, they repressed and prohibited.

The difficulty to overcome with these artistic pieces rooted in contestation is that they generally end up encapsulated in an artistic palace (museums). There, their radical force slowly weakens. Art, as it breaks the law, proves that government entities are totally superfluous and that they can be destructed. But, as Nelson Rivera states, this labor of destruction concerns general population, not just a group of artist¹².

Oscar Ianni¹³ mentions that the act of breaking the law in Puerto Rico is something more than an everyday occurrence. He calls it "horizontal violence" and uses common actions as examples: shouting while driving or running a red light. There are more extreme examples like gang violence and murder. I agree with Ianni in that there are some processes in violation of legal structures but, said actions are normally between citizens, they are violations in which the State does no

interfere directly, only indirectly with the imposition of laws of coexistence.

I believe that the confrontation of the citizen and the State happens in a very abstract form. There isn't a clear concept of illegality in terms of the clash of ideas and with what the government and its institutions represent, the citizen is afraid to directly challenge government institution.

This happens even when the most famous feats of liberation or acts of protests in Puerto Rico have been events with heavy artistic presence: the shooting of U.S. Congress in 1954 and the occupation of The Statute of Liberty in 1977 . In Puerto Rico law is broken the same way art is made.¹⁴

As a direct justification to law breaking, I quote Puerto Rican nationalist and prócer ¹⁵Pedro Albizu: "violating the empire's law is abiding the homeland's law". Therefore, the island's political situation and the collective passivity of its population along with the almost null notion of illegality in terms of direct confrontation of the State makes this piece exceedingly suggestive and defiant.

c) Spontaneity in the emergence of artistic manifestations.

A crucial point in the conception of this piece and the creative process behind it has to do with the spontaneity of the performance's creation. That is to say, any group, no matter the social sector, be it artists or not, can express itself in a spontaneous form. Spontaneity will always result from individual artistic interests or creative processes repressed by economic, social, cultural or structures. Here is where Antonio Gramsci's idea comes into play. He believed that never in history would there be pure spontaneity because it would coincide with pure mechanistic"¹⁶. It always depends on a number of facts that facilitate the development of these spontaneous processes; however, many of these manifestations or actions don't leave identifiable documentation.

To the above, and drawing on Antonio Negri, we mention that "spontaneity is not negative; on the contrary, is the result of past experiences and struggles, intelligence turned body and will."¹⁷

Conclusion

Once this phenomenon is understood, and after stating our point of views terms of what constitutes the final step in the processes of solidification of horizontal public art, we'll refer to the etymology of "spontaneous". This helps us close on the idea about the necessity of these types of processes in this type of art. Spontaneous comes from the Latin 'sponte', which means that it makes itself free without external cause. This is where art finds one of its many purposes: being a vehicle for liberty, helping individuals satisfy their necessities based on individual moral conceptions, not based on regulated judgments that homogenize behavior, for consensus to be reached in a collective form.

Some expressions that fit into our idea of spontaneity in public art are "fleeting art" and "ephemeral interventions"; these should take place in a spontaneous and collective form. Generally, these expressions happen in the periphery of art circuits, they have to do more with collective notions or are in reply of certain events.

Said pieces, we believe, have the necessity of being passing, short-lived but frequent. They seek to put social situations on the spotlight and at the same time serve as a detonator for a solidarity act. Duque is clear in mentioning that certain actions should have a dose of aggressiveness and sarcasm for them to really become the antidote and reach every layer of the population.¹⁸

BIBLIOGRAPHY

ARATO, ANDREW and COHEN, JEAN. Public Sphere and Social and Civil Society in Metapolitics, vol. 3, N° 9. 1999. pp. 37

DAGNINO, EVELINA. Culture, Citizenship and Democracy: New Discourses and Changing Practices in Latinamerican Left in Arturo Escobar, Sonia Álvarez and Evelina Dagnino Cultural Politics and the Culture of Politics. A view of Latinamerican Social Movements. Taurus, Madrid, 2001. pp.57.

DIAMOND, Elin. Performance and Cultural Politics. Routledge, Londres, 1996.

DUQUE, FELIX. Public Art and Political Space. Akal, Madrid, 2002.

FIET, Lowell. The street is still a stage. Published in Claridad en Rojo, 2988 Edition, San Juan, Puerto Rico.

FOSTER, Hall. Recodings, Art, Spectacle and Culture Politics. Seattle: Bay Press 1986.

GRAMSCI, Antonio. Factory Advice, A. Gramsci, Antología. Siglo XXI, Buenos Aires, 1988.

KRIGER, Peter. Megalopolis: Modernization of Mexico City. Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico, 2006.

LUGO, Dorian. Saqueos: Anthology of Cultural Production by Dorián Lugo. Editorial noexiste, Puerto Rico, 2002

NEGRI, ANTONIO. Constituent Power. Libertarias, Madrid, 1994. pp. 361

OLEA, Oscar. Urban Art, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico. 1980.

REVILLA, MARISA. The Concept of Social Movement: Action, Identity and Sense in Political Institutions and Society. Grompone, Romeo (editor). IEP, Lima, 1995.

RIVERA, Nelson. Puerto Rico: Performance and violence, Art and Criminality. Published in Saqueos: Anthology of Cultural Production by Dorián Lugo. Editorial noexiste, Puerto Rico, 2002.

Notes

1. "We are such a small island", repeats the population.
2. LIPPARD LUCY. "Looking Around: Where We Are and Where We Could Be" From the text Ways of making. Critical Art, Public Sphere and Direct Action." Editors: Paloma Blanco, Jesús Carrillo. Jordi Claramonte and Marcelo Expósito. Salamanca University Editions. Spain, 2001.
3. Words from a resident of Miramar, Puerto Rico.
4. FOSTER HAL. Recodings, Art, Spectacle and Culture Politics. Seattle: Bay Press 1986.
5. DIAMOND, ELIN. Performance and Cultural Politics. Routledge, London, 1996.
6. ARATO, ANDREW and COHEN, JEAN. Public Sphere and Social and Civil Societa in Metapolitics, vol. 3, N° 9. 1999. pp. 37
7. DAGNINO, EVELINA. Culture, Citizenship and Democracy: New Discourses and Changing Practices in Latinamerican Left in Arturo Escobar, Sonia Álvarez and Evelina Dagnino Cultural Politics and the Culture of Politics. A view of Latinamerican Social Movements. Taurus, Madrid, 2001. pp.57.
8. Phrase commonly heard from the population.
9. REVILLA, MARISA. The Concept of Social Movement: Action, Identity and Sense in Political Institutions and Society. Grompone, Romeo (editor). IEP, Lima, 1995.
10. JORDAN JOHN's words. Member of Reclaim the Streets collective in the "Metropolis" episode: Art and Activism. Televisión Española. 2010.
11. Quoted in: RIVERA NELSON. Puerto Rico: Performance and violence, Art and Criminality. Published in Saqueos: Anthology of Cultural Production by Dorián Lugo. Editorial noexiste, Puerto Rico, 2002.
12. RIVERA, NELSON. op, cit,.
13. Quoted in:RIVERA ,NELSON. op, cit,.
14. RIVERA, NELSON. op, cit,.
15. National hero esp of a struggle for independence.
16. GRAMSCI, ANTONIO. Political Writings, Siglo XXI, Buenos Aires, 1977. pp. 327
17. NEGRI, ANTONIO. Constituent Power. Libertarias, Madrid, 1994. pp. 361
18. DUQUE, FELIX. Public Art and Political Space. Akal, Madrid, 2002.